

RAMOS DE PAREJA, PENSAMIENTO MUSICAL Y REFORMA EN LA SALAMANCA DEL SIGLO XV*

Santiago Galán Gómez

El 3 de agosto de 1479 el claustro de la universidad de Salamanca acordó permitir a los catedráticos y profesores substitutos «proueydos» cancelar las clases o enviar suplente, a causa del brote de peste que azotaba la ciudad, suspensión que se hizo definitiva «para todas las lecturas e sustituciones del dicho estudio de qual quier facultad» desde el día 14 del mismo mes. La situación no hizo sino empeorar en los meses siguientes, y para noviembre ya se contabilizaban entre las víctimas de la pestilencia hasta cinco catedráticos, entre ellos el de canto, Martín de Cantalapiedra (Amasuno, 1990, p. 83). Vacante la plaza, una vez remitió la epidemia se proveyó la cátedra de Música y fue asignada al compositor Alonso de Córdoba, quien figura como titular ya el 28 de febrero de 1480 (García Fraile, 1991, p. 71) y es el primer maestro de Música en Salamanca del que se conocen obras musicales (Gómez Muntané, 2001, p. 79).¹

Pocas semanas después, el 16 de abril, fallecía desterrado en Alba de Tormes el catedrático de Teología del estudio salmantino Pedro Martínez de Osma, condenado en mayo de 1479 por los errores doctrinales de algunos de sus escritos. El maestro de Osma había dedicado su extensa carrera académica a redactar multitud de textos y comentarios filosóficos, entre los que tuvo tiempo de incluir un tratado musical en 1465, en los años en los que coincidió en la universidad salmantina con el músico y teórico baezano Bartolomé Ramos de Pareja (Galán Gómez, 2019, p. 285 y ss.). Ramos y Martínez de Osma debatieron cuestiones musicales antes de que, ya en los años setenta, el primero emigrase a Italia donde en 1482 publicó en Bolonia su *Musica practica*, el primer tratado musical impreso de autor español. El teólogo Martínez de Osma y el músico Ramos de Pareja

* Es un placer y un honor dedicar este texto a Maricarmen Gómez, quien en su día con gran acierto me sugirió los escritos de Domingo Marcos Durán como tema de investigación, orientando por una senda provechosa mis primeros estudios sobre la teoría musical del renacimiento español.

¹ Se conocen dos piezas de este músico, ambas en el *Cancionero Musical de Palacio* y a tres voces, una canción y una versión del refrán del Canto de la Sibila con un texto amoroso a modo de glosa en las dos voces inferiores (Gómez Muntané, 1996, pp. 23-24).

cultivaron, en el tercer cuarto de este siglo xv, el pensamiento reformista en Salamanca que, en lo que respecta a la música, nos va a ocupar aquí.

El catedrático Alonso de Córdoba no dejó testimonio de su labor docente en forma de tratado musical, como no lo había hecho —que se sepa— ninguno de sus antecesores en el estudio salmantino. La enseñanza musical en Salamanca contaba con cátedra propia desde 1254 —caso único entre todas las universidades europeas— y debió sin duda tener un componente eminentemente práctico, para el que no se precisaban textos que hayan perdurado hasta hoy: los profesores y substitutos en Salamanca se denominan «cantores» en los libros de claustro, se dice de ellos que «cantaban» la cátedra, y queda documentado que las clases se impartían en la amplia Capilla de Santa Catalina de la Catedral, conocida como «capilla del canto» (Gómez Muntané, 1990, p. 77 y ss.; García Fraile, 1991, p. 89; Galán Gómez, 2019, p. 275).

Ramos de Pareja enseñó música en Salamanca en la década de 1460, aunque al no superar el nivel de bachiller debió impartir clases dentro del modelo de las cátedras cursatorias, esto es, como profesor suplente —elegido por el alumnado— que ejercía la tarea que debiera estar a cargo de un licenciado o doctor (Beltrán de Heredia, 1970, pp. 221-228). Para obtener el grado de licenciado, se debía impartir al menos cinco años de clases como bachiller, plazo que no debió completar Ramos. Además, el aspirante necesitaba el patrocinio de uno de los doctores, y un desembolso económico solo al alcance de estudiantes pudientes, o de quienes disfrutaban de ayudas corporativas como sucedía con los alumnos procedentes del Colegio de San Bartolomé (Carabias, 2012, p. 34). Nada de esto debió cumplirse en el caso de Ramos.

Lo que es seguro es su carácter reformista y polémico, patente en su tratado boloñés, que planteaba propuestas de revisión de los fundamentos de la ciencia musical (solmisación, afinaciones, cromatismo) con el resultado de iracundas porfías internacionales durante décadas. Ramos cultivó este espíritu en sus años en Salamanca, debatiendo con Pedro de Osma o con los músicos Tristán de Silva y Johannes Urrede, en el bullicioso contexto intelectual que propiciará el posterior tratado boloñés de Ramos, y el anterior texto de 1465 del Maestro osmense, ahora recuperado (Martínez de Osma, 2021, fol. 264v). En el marco de las reformas del pensamiento en Salamanca eran necesarios los contrastes de argumentos (Fernández Gallardo, 2002, p. 79), en forma de disputas orales eventualmente redactadas por escrito. El propio Ramos escribió un tratado en romance en sus años en Salamanca (Ramos de Pareja, 1901, p. 42), que pudiera ser el «pequeño tratado» hoy perdido que regaló a su alumno Giovanni Spataro en 1484 y al que alude también Pietro Aaron en su *Lucidario* de 1545 (Blackburn, 1991, p. 1010).

Spataro usó ese texto décadas después en discusiones epistolares, exponiendo nociones ausentes en el *Musica practica* de su preceptor.

Según Spataro, la confección de este último texto había comenzado diez años antes de su publicación, estando pues Ramos todavía en Salamanca hacia 1470. El dilatado proceso de redacción hasta su publicación se debió no solo a los complicados años en que Ramos decidió trasladarse a Italia, sino al propio carácter del autor, pues afirma Spataro que su maestro no cesaba de retocar el texto, restando más que añadiendo información, hasta que solo por los ruegos de sus amigos se decidió a imprimir un tercio de lo que había proyectado (Spataro, 1491, fol. 14). A pesar de este aparente perfeccionismo, el mediocre resultado en la presentación final del volumen delata una apresurada publicación, forzada por circunstancias desconocidas de las que resultaron dos ediciones consecutivas en menos de un mes —la primera del 12 de mayo, la segunda el 5 de junio—. La situación de Ramos en Bolonia aquel 1482 debía ser incierta, pues en enero hacía llegar al duque de Ferrara, Hércules I de Este, una colección de piezas por medio del noble boloñés Floriano Malvezzi, sin duda con la intención de atraer los favores del regente ferrarense (Mischiati, 1966, p. 86). No tuvo éxito la gestión, y Ramos acabó marchándose de Bolonia, falleciendo pocos años más tarde en Roma, según testimonia Spataro. Parece que además se llevó consigo las partes restantes de su tratado, ya impresas, que no llegó a publicar, como se deduce de la correspondencia de su alumno (Blackburn, 1991, p. 463). Giovanni del Lago, en carta de 1520, confirma que Ramos llevó a Roma varias copias de su *Musica practica* que se vendieron en poco espacio de tiempo.²

Así, Ramos realizó el periplo característico de los compositores del momento, en busca de patronazgo por las principales ciudades italianas, muestra de su condición de compositor y no solo profesor, aunque en su caso, como en el de tantos otros (Spataro o Pietro Aaron, sin ir más lejos) casi toda su música se haya perdido, lo que ha distorsionado la imagen que se tiene hoy de sus figuras. Ramos ha pasado a la posteridad como polémico teórico, pero también fue compositor sin el éxito que otros colegas, como Johannes Tinctoris, tuvieron en encontrar patrón, ni institucional en Bolonia, ni señorial en Ferrara o Roma. La falta de patronazgo condicionó la actividad del baezano y privó a la posteridad de su música. No corresponde pensar en los compositores del siglo xv como artistas en un

² «Un cantore vostro amico vi ha detto che sono anni assai che dal predetto Bartholomeo ne furno portate alquante [copias de su tratado] qui in Roma, e che le furno vendute in spatio di poco tempo, si che non era ordine di trovarne pur una alle librerie, et che vi duole infino nel cuore di non havermi potuto servire, etc.» (Blackburn, 1991, p. 763).

sentido moderno, cuando ante todo eran empleados de su patrón, y como tales la falta de buena disposición y carácter les podía suponer un serio obstáculo a la hora de obtener ocupación. A Ramos le pudo suceder como a Josquin Desprez en 1502, cuando su mal carácter frustró su contratación también en Ferrara frente a Heinrich Isaac, aun siendo considerado mejor compositor (Lockwood, 1984, p. 204). También pudo influir en la suerte de Ramos su procedencia: Antonio de Nebrija, otro ilustre intelectual que, procedente del estudio salmantino, estudió en Bolonia entre 1463 y 1470, denunció sin ambigüedades la actitud despectiva de los intelectuales italianos frente a los «bárbaros y salvajes» españoles y extranjeros en general (Di Camillo, 1976, p. 292).

REFORMA Y HUMANISMO MUSICAL TEMPRANO EN SALAMANCA

Ramos se propuso completar un tratado que estudiase la música tanto práctica como teórica, útil para el principiante y para el músico formado, como indica en el prólogo (Ramos de Pareja, 1901, p. 3). Este ánimo de formar toda especie de estudiantes había motivado la redacción en castellano de su anterior tratado hoy perdido, pues en Salamanca era común la lengua vernácula en el contexto universitario: Juan Alfonso de Benavente, en su *Ars et doctrina studendi et docendi* de 1453, recomendaba el uso de la *lingua laica* además del latín *ut melius intelligant audientes* para combinar la teoría con la práctica (Alonso, 1972, p. 97):

Et debet lector miscere practicam cum theorica, in utraque lingua, quia est quod lecturam iuristarum multum fructuosam facit, miscere aliquam practicam cum theorica et in utraque lingua, scilicet, in lingua laica et lingua latina.

Pero la unión ideal de teoría y práctica tenía en el pensamiento de Ramos un límite, pues en la práctica habitual de la música, ciertos usos se diferencian y llegan a contradecir las nociones teóricas, especialmente las heredadas de los antiguos maestros. En Salamanca era esta la opinión también de Pedro Martínez de Osma, quien en su tratado musical de 1465 diferenciaba la figura del «armónico» —el practicante del canto, libre de usar entonaciones simples para los intervalos— del «matemático» conocedor de las proporciones complejas del sistema pitagórico, respetables pero inútiles en la práctica real (Galán Gómez, 2017, p. 132). Esta posición de Ramos y Martínez de Osma será común en el pensamiento musical del siguiente siglo, cuando la expresa más claramente si cabe Giovanni Spataro al referirse a la *musica activa* o *l'ordine pratico et usitato* para

defender las nuevas afinaciones simples de su maestro Ramos, frente al sistema *theoretice* pitagórico, que no servía en la práctica musical real de sus días (Blackburn, 1991, p. 68). El concepto de «armónico» de Martínez de Osma anticipa además el de «armonía» común en el siglo XVI, desde los escritos de Pietro Aaron de 1516, correspondiente epistolar además de Spataro, quien insistía en el aspecto central de *l'armonica facultà*. Este concepto de armonía, derivado directamente de la práctica musical que justifica la nueva composición simultánea (vertical, por así decirlo) de la polifonía, que venía a superar la composición sucesiva propia de los siglos anteriores (Blackburn, 1987, p. 219, *passim*), lo expresa Ramos al inicio de su tratado: *harmoniam concordium vocum esse commixtionem*. La armonía se diferenciaba además de la noción de «música», que no es sino la razón y estudio de esa misma concordancia de voces (Ramos de Pareja, 1901, p. 3). Esta es la modernidad del concepto armónico de Ramos, común luego en el siglo XVI, pero que tiene sus raíces a mediados del siglo anterior en las controversias —orales y escritas— salmantinas con Martínez de Osma.

En su tratado de 1465, el maestro de Osma defendía el juicio del oído del armónico como el más adecuado para valorar las consonancias apropiadas en la práctica musical, pues se puede ser «bien diestro en las causas de la música, y saber poco del cantar», y al contrario (Galán Gómez, 2017, p. 132). Así, sentencia:

Concluyendo a nuestro propósito dezimos que en el canto no es tanto de creer en el entendimiento como el seso del oír, al qual deve ser dada entera fe cerca de toda consonancia o melodía. Este sólo es juez verdadero, el qual verdaderamente puede dezir qual boz concorda o discorda con otra (Martínez de Osma, 2021, fol. 264).

La autoridad que presenta en este asunto el osmense es Ptolomeo, tal como la transmitió Boecio en el quinto libro de su *De institutione musica* (Martínez de Osma, 2021, fol. 254v). La importancia dada a los sentidos corporales (el «senso») caracteriza el pensamiento de este siglo en Castilla: Alonso de Cartagena (1384-1456) consideraba imprescindible la participación de los sentidos corporales como primer estado en el proceso cognitivo (Di Camillo, 1976, p. 138). Para Pedro de Osma, «el conocimiento de todas las bozes pertenesçe al sentido corporal del oír», y «de las cosas sensibles ser más cierto el sentido corporal que no el entendimiento» (Martínez de Osma, 2020, fol. 263). Ramos, de la misma manera, se dirige en su tratado principalmente a los músicos «prácticos», que no precisan de la especulación matemática para realizar su arte. Spataro amplió luego este razonamiento y afirmó que las reglas tradicionales del contrapunto y de otros principios musicales solo sirven para iniciarse en el arte de la composición, pero

el compositor verdadero va más allá, y si es necesario —guiado *per instinctu naturale et per certa gratia et modo, el quale quasi non se po insignare*— supera las reglas creando sonoridades fuera de las normas, pero de resultado *piu grato al senzo de lo audito* y por ello aceptables en la práctica real (Blackburn, 1991, pp. 145, 459). No obstante, al igual que su maestro Ramos, Spataro no admitía que la «fantasía» de los cantantes llevase a un desorden y desconcierto (Ramos, 1901, p. 71). Para Spataro, el compositor auténtico *nace* compositor, como el poeta, y su arte consiste en la virtud de, entre diversas posibilidades, saber escoger la mejor.³

En su tratado, Ramos había prometido abordar los problemas de la composición a varias voces en un futuro volumen que, si fue completado, hoy no se conserva (Ramos, 1901, p. 64). También el tratado de contrapunto de Spataro se ha perdido, pero en sus cartas expone nociones originales que atrajeron críticas, de las que se defendió aludiendo a los conocimientos recibidos de Ramos de Pareja. Entre otros aspectos, Spataro defendió el uso de las terceras y sextas puras que los cantantes afinan por oído, tal como lo habían defendido Pedro de Osma y en especial Ramos, pues son las usadas en la práctica real. La primacía de la percepción sensorial defendida por Pedro de Osma y heredada de Ramos llevó a Spataro no solo a rechazar las afinaciones pitagóricas sino, por primera vez, a ensayar una suerte de discusión «psicológica» de la audición, al considerar la percepción de los intervalos por sensación aplicando esta perspectiva, cara a los autores del Renacimiento, al caso del tritono (Palisca, 1985, p. 234; Blackburn, 1991, p. 672).

Las atrevidas propuestas de reforma de Ramos, escandalosas y problemáticas si pretendía optar a un puesto docente en una institución como el estudio boloñés, son fruto de esa intención de dar testimonio y ayudar a la práctica real. Así se explica su defensa de las afinaciones mencionadas, estrechamente relacionada con su aceptación de la posibilidad de ampliar el gamut tradicional con todos los semitonos o alteraciones derivadas del sistema de conjuntas tan importante en la práctica hispana de su tiempo (Galán Gómez, 2016, p. 199). También era pragmática su propuesta de un nuevo sistema de sílabas de solmisación, no solo para substituir el tradicional de Guido sino para, de modo más trascendental a largo plazo, usar un sistema de sílabas para toda la octava en vez de las seis tradi-

³ «Le regole scripte [del contrapunto] possono bene insignare li primi rudimenti del contrapuncto, ma non farano el bono compositore, impero che li compositori boni nascono così come nascono li poeti. Pertanto quasi piu ci bisogna lo aiuto del celo che la regula scripta, et questo ogni giorno e apparente, perche li docti compositori (per instinctu naturale et per certa gratia et modo, el quale quasi non se po insignare) aliquando in li soi contrapuncti et concenti aducono termini, li quali da alcuna regula et precepto de contrapuncto non sono demonstrati» (Blackburn, 1991, p. 362).

cionales. Para su defensa presentó en su apoyo propuestas anteriores de sistemas de sílabas alternativas, como las siete de Odo de Cluny, o las derivadas del himno *Trinum et unum* (Ramos, 1901, pp. 19, 24; Mengozzi, 2010, p. 44).⁴ La reforma de Ramos en este asunto comparte espíritu, dentro de una corriente temprana de humanismo musical, con la propuesta previa de Johannes Ciconia en su *Nova musica*, hacia 1410, escrito en Padua —ciudad universitaria, como Salamanca— donde propuso una *renovatio* del sistema tradicional de educación musical, criticando, como hará Ramos, el sistema de solmisación y, como él, defendiendo el uso del monocordio como guía infalible del canto, y la prevalencia de las notas de la octava frente a los hexacordos. También concuerda con la crítica del sistema de solmisación escrita por el cartujo —formado en la escuela humanista de Vittorino da Feltre, en Mantua— Johannes Gallicus, escrita hacia 1464 para defender el método original de canto eclesiástico —el *ritus canendi vetustissimus*— frente a las complicaciones de la solmisación (Hugues, 1996, pp. 69-70). Es cierto que Ramos, que en este asunto cita a Gallicus en su defensa, presenta la mano de Guido con las sílabas, pero de manera ostensible inscribe en la palma los versos del propio Guido en sus *Regulae ritmice*, que avalan la primacía del sistema de siete letras para aprender a cantar: «Hemos probado que lo mejor es notar solo con siete letras / nada hay más fácil que éstas para aprender el canto / si se usan con frecuencia al menos tres meses».⁵ En su crítica, Ramos usa de modo novedoso el término hexacordo —secularmente usado para el intervalo de sexta— como substituto del tradicional *deductio*, trasladando el peso conceptual desde el movimiento de las voces en cada deducción, al conjunto de seis notas discretas. Pero este uso ya figuraba en el texto de 1465 de Pedro de Osma, en Salamanca, donde Ramos recibió esta nueva concepción del hexacordo (Martínez de Osma, 2021, fol. 257v). Esta novedad en el tratado de Ramos fue pronto aprovechada por Franchino Gafurio, quien asimiló el nuevo sentido de hexacordo al respetado concepto de tetracordio de la antigüedad, insuflando nueva autoridad al sistema de solmisación tradicional, que siguieron respaldando teóricos del siglo XVI como Aaron, Cochlaeus o Vanneo, y en especial Gioseffo Zarlino (Mengozzi, 2010, pp. 207, 227).

⁴ Estas sílabas son *tri-pro-de-nos-te-ad-do*, aunque Ramos escribe *ut, pro, de, nos, te, ad*. Wolf (1901) rectificó las sílabas iniciales en su edición siguiendo a Lange (1900).

⁵ «Solis notare litteris optime probavimus, quibus ad addiscendum cantus nihil est facilis, si frequentatae fuerint saltem tribus mensibus» (Ramos, 1901, p. 13). También Gallicus alude a estos mismos versos en defensa del sistema de siete letras frente a las sílabas de solmisación.

Ramos reflejaba en definitiva los usos reales en su tiempo de la solmisación, que años después confirma su alumno Spataro: en carta a Giovanni del Lago de 1529 el boloñés afirma que las sílabas y mutaciones no son realmente imprescindibles para los cantantes del *mensurato canto* —esto es, polifonía— pues cantan *subintelecte* a su comodidad, sin preocuparse del nombre de las notas, sino de las distancias en tonos y semitonos entre las mismas:

Et ciascuno cantore (in questa musica mensurata) denomina li soni et le sonore distantie secondo el suo comodo, et poco curano de la diversa denominatione de li soni, ma solo atendeno che li spatii de li toni et de li semitonii cadano pronuntiati in li lochi soi debiti et regolati (Blackburn, 1991, p. 403).

La necesidad de atender a los tonos y semitonos y no a las complejidades de sílabas y mutaciones a la hora de cantar era exactamente lo que defendía Johannes Gallicus en su *Ritus canendi*:

Haec illi nostrae subiunxerim figurae, carissimi, vobis ostendere volens paucis illis praemissis quod per illam solam attendendo tonos ac semitonia discere modulari Deo valeatis breviter ac facilliter, absque tot verborum ambagibus, totve nihili quae vos ita fatigare solent illis litterarum et non vocum mutationibus (Hughes, 1996, p. 384).

En su tratado, Gallicus denunciaba que las sílabas, tal como se usaban en su tiempo, no eran más que *verbositatibus*, términos ambiguos, equivalentes a las «verbosidades» de los profesores salmantinos que criticaba Pedro de Osma esos mismos años. Este rechazo de la verborrea escolástica la vivió Ramos en Salamanca, donde pudo presenciar las disputas teológicas entre Pedro de Osma y sus oponentes, lo que años más tarde debió influir en su posicionamiento a favor de Gallicus, casi el único autor que no es criticado en el *Musica practica* (Ramos, 1901, p. 44).

La modernidad de nuestro autor va todavía más lejos: anticipando posiciones propias del humanismo musical del siglo XVI, aborda en su tratado las ideas del *ethos* musical de los antiguos griegos, relacionando las musas, los modos del canto eclesiástico, los planetas, las notas del sistema griego, los efectos de los modos en el ánimo humano y los humores corporales (Ramos, 1901, p. 56 y ss.). Ramos sistematiza y simboliza estas relaciones en un pionero esquema gráfico que, años después, Franchino Gafurio plagió sin reconocer autoría en su *Practica musicae* de 1496 (Haar, 1974, p. 20). Esta particular aproximación a la *musica mundana* y el *ethos* de los modos, asociado a la acción de las musas como instigadoras del «furor poético», mágico, será desarrollada enseguida por el florentino Marsilio

Ficino en su *De vita libri tres* de 1489, impulsando la difusión de un neoplatonismo que, como una onda expansiva de potencia creciente, acabará inspirando la aparición de las academias platónicas.⁶ La más célebre será la Camerata Fiorentina fundada por el conde Giovanni de' Bardi, que alumbrará los novedosos estilos de canto recitativo que propiciarían el nacimiento de la ópera (Voss, 2019, pp. 482-85). La fuente del pensamiento de Ramos en este asunto, que le sitúa entre los precursores de esta influyente corriente neoplatónica, son Boecio, Cicerón y Marciano Capella, pero también el propio pensamiento hispano, donde ya Fernand Estevan caracterizaba el afecto de los modos en su tratado de 1410. En Salamanca, estas ideas mantendrán su influjo tras la partida de Ramos en los escritos de Domingo Marcos Durán, hasta que Francisco de Salinas, en su tratado de 1577, publicará el primer ataque serio contra la idea de la armonía de las esferas (Palisca, 1985, p. 185; García Pérez, 2013, p. 61; Galán Gómez, 2016, pp. 45-46).

La obra reformista de Ramos fue producto de una actitud personal reactiva y contestataria. Su más que presumible escasa posición social en el contexto universitario salmantino, le llevó a plasmar en sus propuestas radicales —tanto por el contenido como por su lenguaje— una actitud característica de estos primeros tiempos de la modernidad en Castilla, la «desazón» de aquellos que se sienten «mal colocados» socialmente, según la expresión de José Antonio Maravall (1976, p. 105), y expresan su protesta por ello. Aplicado al pensamiento musical, esta actitud conllevaba el cuestionamiento de la autoridad respetada hasta entonces por tradición —Ramos cita autoridades solo para criticarlas— tanto como la propuesta de nuevas ideas que rebatían los fundamentos mismos heredados durante siglos, no de manera gratuita, sino para proponer nuevas nociones que superasen y mejorasen las antiguas, pues estas están ya fuera de su tiempo. Esa es la actitud crítica de Ramos —que recogió y cultivó su discípulo Spataro— producto del naciente individualismo propio de sus años, actitud pareja a la que se expresa en otros campos del arte y la literatura, que también desencadenan disputas «científicas» modernas, en las que abundan las invectivas personales en vez de los ataques a sistemas de ideas complejos propios de los tiempos medievales (Martin, 2005, pp. 56-60).

La reforma del pensamiento musical gestada en Salamanca desde mediados del siglo xv se inscribe pues en una corriente general que, amén de sus afinidades internacionales, en el plano local incluye el humanismo cívico de Alonso de Cartagena, el clasicismo renacentista de Alfonso de Madrigal, el Tostado, el

⁶ Es posible la coincidencia de Ramos y Ficino en una supuesta estancia del español en Florencia, postulada en su día por Seay (1956). El propio Spataro afirmó que Ramos consultó un manuscrito en esta ciudad, pero es un asunto no obstante todavía por acreditar (Blackburn, 2001, p. 316).

humanismo participativo y pedagógico del propio Pedro de Osma y sus ediciones de Aristóteles, la obra de Ramos de Pareja y luego la restitución filológica de los textos bíblicos de Antonio de Nebrija (Galán Gómez, 2019, pp. 289-295), autores todos que de una u otra manera sufrieron las consecuencias del enfrentamiento a la autoridad del *statu quo* de su tiempo. Esta *renovatio* de la ciencia musical se centró, en definitiva, en lograr el equilibrio entre el conocimiento teórico de los fundamentos musicales y la realidad de la práctica misma. El tratado de Martínez de Osma de los años sesenta se centró precozmente en diferenciar los modos gregorianos de los heredados por la teoría de los antiguos griegos, asunto que en esos años sólo comenzó a discutir Johannes Gallicus en Mantua, pero igual que en Salamanca, sin la ayuda del conocimiento directo de las fuentes griegas que en el siglo xvi llevarán a la dilucidación explícita del asunto en un tratado impreso, el de Francisco de Salinas (Otaola, 1997, p. 220; Galán Gómez, 2017, p. 130). A la vez el osmense dedicó, como hemos referido, amplia atención a la importancia del sentido del oído en las decisiones del cantante, discutiendo estos temas con Ramos de Pareja en Salamanca antes de que este viajase a Italia y pasase a formar parte de la élite intelectual internacional que dio cuerpo a la reforma de la teoría musical por la que fructificó en el siglo siguiente la visión integradora de pensamiento y práctica musical. Esta se verá perfectamente materializada en el erudito tratado humanista de Francisco de Salinas de 1577, y bien sintetizada en su título: *Los siete libros de música, en los que la verdad de su doctrina, por lo que respecta a la armonía como al ritmo, se presenta y demuestra por el sentido y la razón*.⁷

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Rodríguez, B., 1972: «*Ars et doctrina studendi et docendi*», *Salmanticensis*, 19/1, pp. 5-105.
- Amasuno Sarraga, Marcelino V., 1990: *La escuela de medicina del estudio salmantino (Siglos XIII-XV)*, Salamanca.
- Beltrán de Heredia, V., 1970: *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, vol. I, Salamanca.
- Blackburn, B. J., 1987: «On Compositional Process in the Fifteenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, 40/2, pp. 210-284.

⁷ *De musica libri septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, & demonstratur.*

- , 2001: «Music theory and musical thinking after 1450», en R. Strohm (ed.), *Music as concept and practice in the late Middle Ages*, Oxford, pp. 301-345.
- Blackburn, B. J., Lowinsky, E. E., y Miller, C. A. (eds.), 1991: *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford.
- Carabias Torres, A. M., 2012: «Colegios Mayores y Letrados: 1406-1516», en C. Flórez Miguel, M. Hernández Marcos, y R. Albares Albares (eds.), *La primera Escuela de Salamanca (1406-1516)*, Salamanca, pp. 15-34.
- Di Camillo, O., 1976: *El Humanismo castellano del siglo XV*, Valencia.
- Esperabé de Arteaga, E., 1914: *Historia pragmática é interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca.
- Fernández Gallardo, L., 2002: *Alonso de Cartagena, 1385-1456: Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Valladolid.
- Galán Gómez, S., 2016: *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el renacimiento español: La Sumula de canto de organo de Domingo Marcos Durán como modelo*, Madrid.
- , 2017: «El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo xv», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, pp. 113-135.
- , 2019: «Teólogos y músicos: Pedro de Osma, Ramos de Pareja y la génesis medieval de la Escuela de Salamanca de pensamiento musical», *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 21, pp. 257-296.
- García Fraile, D., 1991: «La cátedra de música de la Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo xv (1464-1481)», *Anuario Musical*, 46, pp. 57-101.
- García Pérez, A., 2013: «Francisco de Salinas y la teoría musical renacentista», en A. García Pérez y B. García-Bernalt Alonso (eds.), *De Musica libri septem de Francisco de Salinas* (pp. 42-92), Salamanca.
- Gómez Muntané, M., 1990: «Prehistoria de la enseñanza musical en las universidades españolas», en E. Casares y C. Villanueva (eds.), *De musica hispana et aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. J. López-Caló*, Santiago de Compostela, pp. 77-89.
- , 1996: *El Canto de la Sibila*. Vol. 1: *León y Castilla*, Madrid.
- , 2001: *La música medieval en España*, Kassel.
- Haar, J. 1974: «The Frontispiece of Gafori's *Practica Musicae* (1496)», *Renaissance Quarterly*, 27/1, pp. 7-22.
- Hughes, R. V., 1996: *The Ritus Canendi Vetustissimus et Novus of Johannes Legrense: A Critical Edition with Translation, Introduction and Notes on the Text*, Glasgow University.

- Lange, G., 1900: «Zur Geschichte Der Solmisation», *Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft* 1/4, pp. 535-622.
- Lockwood, L., 1984: *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford.
- Maravall, J. A. 1976: *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid.
- Martin, A. von, 2005: *Sociología del Renacimiento*, México.
- Martínez de Osma, P., 2021: *Tractatus musice*, ed. por Santiago Galán Gómez [en preparación].
- Mischiati, O., 1966: «Un'inedita testimonianza su Bartolomeo Ramis de Pareia», *Fontes Artis Musicae*, 13/1, pp. 84-86.
- Otaola, P., 1997: *El humanismo musical en Francisco Salinas*, Pamplona.
- Palisca, C. V., 1985: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and London.
- Ramos de Pareja, B. 1901: *Musica Practica*, ed. por J. Wolf, Leipzig.
- Seay, A., 1956: «Florence: The City of Hothby and Ramos», *Journal of the American Musicological Society*, 9/3, pp. 193-195.
- Spataro, G., 1491: *Bartolomei Ramis honesta defensio in Nicolai Burtii parmensis opusculum*, Bononiae.
- Voss, A, 2019: «Music and magic», en I. Fenlon (ed.), *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, Cambridge, pp. 472-501.